

Performance y error: **Performador como errante urbano,** **Performance como errancia urbana***



Performance and error:
Performer as urban errant, performance as urban errance

Performar e errar:
Performador como errante urbano, performance como errância urbana

Diego Marques**

Universidade Estadual Paulista, UNESP, Brasil

Correo electrónico: diegoalvesmarques@hotmail.com

Revista Corpo-graças: Estudos críticos de y desde los cuerpos / Volumen 4 – Número 4 / Enero – diciembre de 2017 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 136-149.

Fecha de recepción: 7 de octubre de 2016

Fecha de aceptación: 26 de noviembre de 2016

Doi: <https://doi.org/10.14483/25909398.13668>

Cómo citar este artículo: Marques, D. (2017, enero-diciembre). Performance y error: performador como errante urbano, performance como errancia urbana. *Revista Corpo-graças: Estudos críticos de y desde los cuerpos*, 4(4), pp. 136-149 / ISSN 2390-0288.

***Artículo de investigación:** el presente artículo fue desarrollado como punto de partida para la investigación de Maestría: *Experiencias Erráticas: pistas para la desobediencia de las performances corporales cotidianas urbanas*. La disertación de maestría fue realizada en el Instituto de Artes de la Universidad Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP y subsidiada por la CAPES en el período 2015 a 2017. Traducción del presente artículo: Ludmila Lee Castillo.

****Performer,** maestro en Arte en el Instituto de Artes de la Universidad Estadual Paulista/UNESP y graduado en Comunicación de las Artes del Cuerpo por la Pontificia Universidad Católica de São Paulo/ PUC-SP. Es integrante del Colectivo Parabelo a través del cual investiga las relaciones entre cuerpo, performance y ciudad desde 2005.



Resumen

¿Cómo desdomesticar la relación cuerpo-ciudad? A partir de esta cuestión el presente artículo procura realizar una lectura crítica de las implicaciones éticas, estéticas y políticas de la experiencia corporal urbana contemporánea. Para ello, propone al artista de la performance como errante urbano y al arte de la performance como errancia urbana.

Palabras clave: cuerpo, performance, ciudad.

Abstract

How to dedomesticate the city body relationship? From this point of view, the present article seeks to make a critical reading of the ethical, aesthetic and political implications of contemporary urban body experience. To do so, it proposes the performance artist as urban wanderer and performance art as urban wandering.

Keywords: body, performance, city.

Resumo

Como desdomesticar a relação corpo cidade? A partir desta questão, o presente artigo procura fazer uma leitura crítica das implicações éticas, estéticas e políticas da experiência corporal urbana contemporânea. Para tanto, propõe o artista da performance como errante urbano e a arte da performance como errância urbana.

Palavras-chave: corpo, performance, cidade.

¿Qué sería la unión entre ética y estética, sin la política, sino una exaltación del individuo? ¿Cómo arriesgarse en la asociación entre la estética y la política, sin la ética, después de la terrible experiencia nazista? ¿Por qué insistir en la relación privilegiada de la política con la ética, sin la estética, después del disgusto de los últimos años en la trayectoria de la izquierda?

Tatiana Roque

Tengo mucho que hacer. Preparo mi próximo error

Bertold Brecht

Una historia de performance

O

Una historia suelta,

Una historia cometa (Colectivo Parabelo, 2010).

Un hombre con traje social amarra una cuerda en el cuello de su camisa y la lanza en medio de los cuerpos que pasan por el centro de São Paulo. Tres niños se aproximan, halan la cuerda y llevan al hombre a pasear por la calle Derecha, y enseguida intentan adiestrarlo. Vendedores ambulantes intervienen. Niños, ambulantes y transeúntes discuten el paradero de aquel hombre. Juntos cuestionan el papel de la policía militar en las calles del centro de São Paulo. Niños, ambulantes y transeúntes levantan hipótesis sobre el destino de aquel hombre y desenvuelven estrategias para ayudarlo. Hombre con traje social tira la cuerda del cuello y desaparece caminando en medio de la multitud (Colectivo Parabelo, 2010).

Performance y ciudad: ¿Qué el cuerpo puede mover?

Esta es apenas una de tantas otras historias de performances que parecen compartir una inquietud semejante: ¿cómo desdomesticar la relación cuerpo y ciudad? Grosso modo, entendemos que esta domesticación consiste en el accionamiento de las estrategias asépticas, disciplinares y espectaculares que configuran la relación cuerpo y ciudad en la contemporaneidad. A título de que sondeemos este fenómeno, parece importante que evidenciamos el papel que el llamado fantasma del cuerpo social desempeña en el proceso de domesticación de los cuerpos cotidianos urbanos. Según el filósofo francés Michel Foucault, tal entelequia posee una función medicamentosa al promover el anestesiamento de los cuerpos cotidianos urbanos. Frente al miedo de percibirse a sí mismos descartados de dicho



| PédeBarro // Colectivo Parabelo

cuerpo social, los cuerpos cotidianos urbanos parecen operar en una especie de entorpecimiento corporal, una indistinción entre autopreservación y particularización que, en el límite, configuran la relación cuerpo y ciudad como algo cercano de una experiencia narcótica (Sennet, 2008). Así inferimos, que son los llamados cuerpos cotidianos urbanos los que actualizan las estrategias que segregan, escudriñan y desertifican las ciudades contemporáneas, mediante la vulgarización de la indiferencia que barre el espacio urbano cotidianamente. Este desinterés absoluto por el otro urbano puede ser leído como indicador de lo que llamaremos aquí de anestésica corporal urbana. Esto es, una forma de embotamiento sensorio-motor promovido por la sedimentación de una serie de automatismos cognitivos-perceptivos que caracterizan el empobrecimiento de la experiencia corporal urbana.

La anestésica corporal urbana consiste en la hibridación de las estrategias de la indiferencia accionadas para salvaguardar los cuerpos cotidianos urbanos individualmente. Así, los cuerpos llamados enfermos, delincuentes, extraviados, o sea, cuerpos supuestamente improductivos, son expelidos hacia las márgenes del espacio urbano

debido a los riesgos de contagio que supuestamente ofrecen a la salud del cuerpo social. De esta manera, la anestética corporal urbana deriva del conjunto de estrategias asépticas, disciplinares y espectaculares que domestican los cuerpos cotidianos urbanos conforme reglamentan el llamado cuerpo social. El propio Foucault apunta que es solamente en la supresión de todos los cuerpos individuales que el cuerpo social aparece en las sociedades modernas. Esto es, el cuerpo social no puede ser tomado como la universalización de los cuerpos ciudadanos. Previamente, el cuerpo social es configurado por la materialización de las estrategias del poder que domestican, en este caso, a los cuerpos cotidianos urbanos. Luego, si estuviésemos de acuerdo con lo que estamos llamando aquí de anestética corporal urbana, y esta pudiese ser leída como un indicador de la domesticación de la relación cuerpo y ciudad; entonces cualquier inversión que se realice en el desmantelamiento de esta domesticidad posiblemente será necesario ubicarla frente a preguntas, tales como: ¿cómo tornar un cuerpo cotidiano urbano sensible a la presencia de otro en el mismo?, ¿de qué modo una otredad urbana dejaría de representar el contagio de la amenaza, al inaugurar la promesa de otras ciudades posibles?

Si atendemos a cierta genealogía del arte de la performance, encontramos desde finales del siglo XIX, performadores interesados en activar la relación cuerpo y polis al experimentar una alteridad radical con otro urbano, a través de las llamadas errancias urbanas¹ (Berenstein 2012). Sea como una provocación frente al proceso de modernización de las ciudades europeas y brasileras en el paso del siglo XIX al XX; sea como una denuncia de los regímenes dictatoriales que asolaron a América Latina y el Este europeo a mediados del siglo XX; o entonces, como un cuestionamiento a la estabilización del mercado del arte en el eje Europa-Estados Unidos en este período y sea, más recientemente, como crítica al proceso de elitización del espacio público, que tensiona la vida urbana en este comienzo del siglo XXI; a lo largo de al menos los últimos cien años, performers pueden ser leídos como errantes urbanos, así como la performance puede ser entendida como errancia urbana.

Desvío, desvarío, deriva

El término performance es errante. Por ejemplo, en una rápida consulta al *Google Noticias Brasil*, la palabra aparece en el encabezamiento de noticias como:

Substancia usada por Tyson Gay y Powell mejora performance; CEO de la Coca-Cola insatisfecho con la performance de la empresa; Julio es mes de performance artística en el Parque Doña Lindu en Recife; Mujer de Diego Cavalieri elogia performance del marido en la cama; Honda lanza paquete de performance para el Accord Coupe; o, Activistas hacen performance contra consumo de carne de perros en China.

¹ Flanancias, visitas dadaístas, deambulaciones, experiencias, derivas, delirium ambulatorium, fluxus walk, manouvres, transurbancias, zonzos y perfografías son ejemplos de errancias urbanas.

Como podemos observar, la palabra performance aparece anexada a una pluralidad de agentes en contextos diversificados. Aunque refirmamos que estamos interesados en el arte de la performance, la pregunta “¿qué es la performance?” aún nos parece un engañoso problema (Fabião, 2009). Y esto porque la misma no puede ser definida con una única respuesta. La performance es indefinible por naturaleza. Por lo menos en lo que respecta al campo lexical, la indefinibilidad ha sido la táctica de resistencia de la performance. Con todo, es importante distinguir que la definición del término no está comprometida con la producción de ningún tipo de oscurantismo, ni con ninguna especie de hermetismo. Por el contrario, creemos que es justamente a través de esta resistencia a definiciones prontas que la performance convoca a la oxigenación del pensamiento. Al incitar al dismantelamiento de los binarismos que cercenan, estancan, censuran el acto de pensar, la performance nos convida a la experimentación de la erraticidad inmanente al pensamiento. La propia percepción parece ser del orden de la errancia. De esta forma, al confrontarnos con la pregunta: “Al final, ¿qué es la performance?”, conviene que recordemos que la performance es errante y, por tanto, contraria a las trampas que caracterizan las soluciones finales.

| *Eroticoelha // Colectivo Parabelo*



Al errar más allá de los muros de las instituciones artísticas, performers parecen estar interesados en experimentar el cuerpo en dislocación por la ciudad, así como la ciudad en dislocación por el cuerpo, a fin de testar la emergencia de lo que llamamos de cuerpo urbano errático (Marques, 2013). Al cuestionar: ¿qué el cuerpo puede mover en el espacio urbano?, o ¿qué cuerpo puede mover en la ciudad?, el cuerpo urbano errático promueve un cuestionamiento ético, político y estético de las ciudades contemporáneas (Fabião, 2008). De acuerdo con el crítico y curador de arte francés Nicolas Bourriaud, podemos admitir la hipótesis de que el cuerpo urbano errático ha promovido una dislocación en la historiografía del arte de este inicio de siglo, semejante a aquel provocado por el *readymade duchampiano* en los primordios del siglo pasado. Esto porque el cuerpo urbano errático es aquel que disloca los espacios de la artisticidad al mismo tiempo en que potencializa la politicidad del cuerpo. Él emerge como la carne disruptiva del fantasma del cuerpo social, o sea, como un operador de resistencia a las estrategias asépticas, disciplinares y espectaculares activadas por los cuerpos cotidianos urbanos. En ambas dislocaciones, el cuerpo urbano errático experimenta un cuerpo a cuerpo amoroso con la ciudad a través de una aprehensión sensible del espacio urbano, para aludir a las sentencias del filósofo Michel de Certeau. Dicho de otro modo, el performador como errante urbano es aquel que está interesado en investigar la performance como errancia urbana, como posibilidad de poetizar lo urbano, utilizando una expresión del artista brasileiro Hélio Oiticica.

Performance y precariedad: Performances de la precariedad. Precariedad de la performance

La performance como errancia urbana muchas veces puede ser confundida con un acto de solidaridad con la abyección. Según el performer mexicano Guillermo Gómez-Peña, el performador como errante urbano se reconoce en la mirada de aquellos que viven en las esquinas de la sociedad, los llamados huérfanos sociales. Gómez-Peña cree que la performance como errancia urbana es una inmersión en los océanos de la miseria, en la cual nada la población pobre o que está en la calle. Lo que marca la diferencia entre unos y otros es el nivel de profundidad de la inmersión en la realidad social (2005, p. 210). No por acaso, aun concordando con Guillermo Gómez-Peña, el reciclaje sería el principal modo de producción del artista de la performance (2005, p. 203). A pesar de que el performer como errante urbano, erre por voluntad propia, este parece emular las prácticas de aquellos que erran por necesidad, de aquellos que son sopladados para la opacidad por la fantasmagoría del cuerpo social. La posible asociación entre la performance como errancia urbana y el reciclaje, puede ser leída como una alusión a los otrora conocidos como traperos, y a los cuales hoy llamamos de catadores o sucateros². Cuerpos anochecidos que caminan contra los vientos del progreso y amanecen al recoger la basura con la cual tropiezan. Cuerpos cuya materialidad es tenida como desimportante, cuyas vidas no son consideradas vidas, y a los cuales la filósofa estadounidense Judith Butler llamó de cuerpos abyectos.

2 Personas que recogen materiales reciclables de las calles para venderlos a las chatarrerías y otras recicladoras, como modo de intentar asegurar sus respectivas subsistencias.

Aunque la autora nos ayude a percibir lo oscuro, ella lo hace con la agudeza de quien sabe que es preciso ser prudente con el exceso de luminosidad, pues esta también acostumbra ser productora de invisibilidades. Butler evita ofrecernos ejemplos de cuerpos abyectos, lo que entendemos que se trata de un determinado cuidado de quien hace ver sin cegar por las luces; de un cierto esfuerzo para no incluir, para excluir aquellos que ya padecieron en la exclusión. Con todo, una conversación con la investigadora brasilera Christine Greiner ayuda a que probemos algunos puentes entre los llamados cuerpos abyectos y el performador como errante urbano. En su libro *O Corpo em Crise: novas pistas e os curtos-circuitos das representações* (2010), Greiner atiende para el hecho de que así como las partes bajas del cuerpo, las partes bajas de las ciudades son habitualmente intocables. Enseguida afirma: “el lumpen es el abyecto de todas las clases sociales” (Greiner, 2010).

En una posible traducción del alemán para el portugués, lumpen significa “hombre trapo”. Una alusión al término fue hecha por Karl Marx y Friedrich Engels en *La ideología alemana* (1845), cuando los filósofos alemanes habrían empleado por primera vez el término lumpemproletariado (2011, p. 70). Para los autores, estos representan una amenaza para la consciencia revolucionaria del proletariado y fueron descritos por Marx en el *18 de Brumário de Luis Bonaparte* (1874) como vagabundos, expresidarios, saltimbanquis, delincuentes, jugadores, tocadores de organillos, escritoruelos, traperos, mendigos, entre otros. El autor los definía además como una masa indefinida, desintegrada (2011, p. 97). Así, el llamado lumpemproletariado es lo contrario de la fantasmática del cuerpo social; los cuerpos abyectos que evitaríamos percibir, a fin de que no encaremos lo que ellos dicen al respecto de cada uno de nosotros. Y cuando sorprendentemente lo hacemos, muchas veces parece que no nos asustamos con el reflejo de nuestra deshumanización. De modo que nos tornamos aquellos que aparentan no tener más fuerza de estar a la altura de nuestra debilidad, una vez que permanecemos constantemente en la debilidad de cultivar apenas a nuestra fuerza (Pelbart, 2000).

Otra historia de performance

O

Otra historia cometa,

Otra historia suelta.

Un hombre camina por la calle y recoge un lumpen del piso como un trapo. Lo coloca en los hombros y adentra en la sala de exposición de un museo de arte moderno. Apoya el cuerpo abyecto en el cubo blanco y traza una línea de mugre en las paredes. Enseguida, deja el museo caminando al lado del lumpemproletario (Sandoval, 1999).

De acuerdo con la discusión propuesta aquí, creemos que estos cuerpos sucios, fétidos y envejecidos se contraponen a la materialización de la idealización del cuerpo cotidiano urbano. Así, el performador como errante urbano, teje

un elogio a las performances corporales de la precariedad, una vez que estas configuran una especie de triunfo del cuerpo que desestabiliza las estrategias asépticas, disciplinarias y espectaculares que domestican la relación cuerpo y ciudad. Esto es, la performance como errancia urbana puede ser leída como una operadora de resistencia al convocar la posibilidad de creación en la escasez. En este sentido, aquello que es descartado por el espectro del cuerpo social es colectado por el cuerpo urbano errático, de manera tal que este experimenta los materiales descartables encontrados por acaso en la ciudad como extensiones corporales. Plásticos, papel, maderas contrachapadas, periódicos, latas, guatas y alambres, asumen una relación de contigüidad con el cuerpo urbano errático, por medio de un cierto envoltorio corporal. Así, aquello que antes fue usado, por lo general, para embalar productos, al ser moldeado como una extensión del cuerpo urbano errático, pasa a proteger la vida. Al errar, coleccionar y reciclar, el cuerpo urbano errático sitúa una cuestión ética, estética y política para las ciudades contemporáneas, al sensibilizarnos hacia una reflexión sobre la multiplicidad de significados inmanentes a la vitalidad de aquello que es descartable, de aquellos que son marginados. A través de la metamorfosis de la sobrevivencia en forma de existencia, los cuerpos urbanos erráticos transforman el biopoder en biopotencia³. Entretanto, la relación de indistinción del cuerpo urbano errático con esos materiales guarda una ambigüedad. En esa proximidad con periódicos, bolsas plásticas y cartones, por ejemplo, el performer como errante urbano aparece desapareciendo en la polución de determinados paisajes urbanos. De tal modo, la doble invisibilidad-vulnerabilidad funciona tanto como posibilidad de protección como de exposición a las innúmeras formas de violencia a la cual el dicho lumpemproletariado está sujeto cotidianamente en las ciudades contemporáneas.

Con todo, en detrimento de recurrir a temas como los límites corporales, la autobiografía y lo pos-humano en busca del riesgo, o aún, de la liminaridad que se acostumbra a asociar a las acciones performáticas; la performance como errancia urbana incita a una pérdida de sí mismo en los espacios de sub-humanización, de la caducidad y de la precariedad, al camuflarse en medio de aquello que es excretado, desechado, descartado por el fantasma del cuerpo social –restos, pedazos, escombros–. Donde la sociedad del desperdicio decreta el fin, el cuerpo urbano errático emerge como la posibilidad del comienzo. Al descentralizar las discusiones del ámbito de lo individual, de lo económico y de lo privado, la performance como errancia urbana potencializa lo colectivo, lo público y lo político. En este caso, el performer como errante urbano, invierte en la precariedad de la performance al desafiar la moral por la depravación, la lógica por el desvío y lo socioeconómico por el vagabundeo, conforme desestabiliza la anestésica corporal que caracteriza al individualismo urbano al experimentar una alteridad radical con el otro (Fabião, 2011). En alguna instancia, inferimos que este abrirse para la otredad urbana es una insurgencia contra la inoperancia de lo común que rige la fantasmagoría del cuerpo social y ensombrece las sociedades modernas.

3 Algunos ejemplos en este sentido, como las performances *Gentrificação* (2011/2012) y *Catadora de Histórias* (2011,) pueden ser observadas en el sitio del Colectivo Parabelo www.coletivoparabelo.com

Performance y común: Mover con Con mover

Según Christine Greiner, podemos entender que lo otro es una impropiedad, o aquello que no es propio. De esta manera, es en la posibilidad de un abrirse para lo otro que damos el encendido necesario para los procesos de comunicación que configuran una comunidad. A través de una citación al filósofo italiano Roberto Espósito, la autora señala los dos radicales que componen la etimología de la palabra *communitas*, término que significa justamente comunidad en latín. *Cum* anuncia la presencia de un otro más allá de sí, en tanto *Munus* posee por lo menos tres significaciones: *onus*, *officium* e *donum*, este último puede ser traducido como deber, deuda u obligación. Luego, una comunidad no es constituida por ninguna esencia o cualquier sustancia. La comunidad es un tipo de compromiso en el que uno se da incondicionalmente al otro. En este sentido, la comunidad es un acontecimiento en el cual la ausencia de propiedad, de identidad, de dominio de sí, expone las condiciones de una política futura. Lo que hay de verdaderamente común en la comunidad es el *munus*, o sea, el comprometimiento con el otro (Greiner, 2013). Prosiguiendo en la citación de Espósito, Christine Greiner afirma que la experiencia de la comunidad presenta la posibilidad de ser arrastrada para fuera de sí como forma de experimentar la vitalidad inmanente a la irrupción de lo desconocido, al encuentro con lo inesperado.

Así, llamamos la atención hacia el hecho de que este extravío de control sobre sí consiste en un principio ético para el performador como errante urbano. Para él, perderse también es camino. La performance como errancia urbana consiste justamente en este arte de extraviarse de sí, de perderse por las ciudades, de abrirse para un encuentro fortuito con el otro urbano, de modo que quizás podamos oír en los pasos del cuerpo urbano errático algo así como los susurros del común. Porque el performer como errante urbano es aquel que se deshace, en cierta medida, a sí mismo, a través de una exposición radical a la otredad urbana; o sea, por medio de una experimentación de modos de ser en común. En este bies, Greiner cita al filósofo Jean-Luc Nancy, de acuerdo con el cual lo *Cum* es aquello que nos lanza frente a frente con los otros. Investigar la performance como errancia urbana exige la experiencia de ser con, o aún, la necesidad de ser conmovido en el sentido más amplio del término - mover con, con mover, moverse con lo otro (Agra, 2012).

Por tanto, creemos que la performance como errancia urbana no se encuadra en aquello que los llamados “arte ciudadano” y “arte público” acordaron en denominar de intervención urbana, o en algunos casos, de interferencia urbana. En lugar de eso, el performer como errante urbano propone la realización de aquello que Maria Beatriz de



Medeiros llama de “composición urbana” (Medeiros, 2008). Para la teórica de la performance brasilera, composiciones urbanas implican la posibilidad de desnormalizar el cuerpo cotidiano urbano a través de la instauración de procesos nomadizantes, esto es, trayectos poéticos en los cuales nos podemos desreificar al tornarnos errantes, conforme trans-hacemos los caminos del otro. Composiciones urbanas desestabilizan la primacía del sentido de la visión que nos orienta por el espacio urbano, mediante la experimentación de alteraciones de estados corporales al afectarnos y ser afectados en el cuerpo a cuerpo con la ciudad. Más allá de un debate terminológico, lo que parece estar en juego en el uso del concepto de composición urbana es la tentativa de substraer la cuestión de la alteridad de la sombra de la ciudadanía. Para que la diferencia no se ubique apenas como un axioma democrático, esto solo podrá ocurrir en la medida que la performance como errancia urbana sea el ejercicio de

una pasión por la incerteza creadora, en la cual la diferencia esté comprometida con la alteridad necesaria para la producción de singularidad (Rolnik, 2014). En estos casos, se trata de aquello que el filósofo Giorgio Agamben llamó de singularidad cualquiera. Performances como errancias urbanas son manifestaciones singulares, manifestaciones de lo cual-quier, una vez que estas se apropian de cualquier representatividad, de cualquier identidad, de cualquier territorio, para construirse en los flujos de alteridad productora de singularidades. Performers como errantes urbanos pueden aparecer desapareciendo en cualquier lugar, a cualquier hora, pueden ser cualquiera. De este modo, las singularidades cualesquiera pueden ser entendidas como líneas de fuga frente a la acción del poder instituido, al denunciar la crisis política representativa moderna (Agamben apud Greiner, 2013).

El performador como errante urbano es aquel que ejercita un cierto dismantelamiento de sí con la prudencia necesaria de aquel que se compone, descompone y recompone siempre en correlación con el otro urbano. Por lo tanto, la performance como errancia urbana desbarata la noción de un sujeto que dispone de una metodología para actuar sobre un objeto. Al contrario, ella propone una inversión de los entendimientos convencionales de metodología, una vez que presupone un *hodós metá* en detrimento de un método propiamente dicho, o sea, como no hay un camino dado a priori, la performance como errancia urbana se configura como un camino que solo se hace caminando. A través de los movimientos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización inmanentes a cualquier errancia, el performador como errante urbano ejecuta un arduo ejercicio sobre sí al probar incesantemente modos de ponerse con, de componer con el otro: el otro en sí, el otro urbano. Por último, y no menos importante, nos gustaría esbozar un asunto. Además de los legítimos presupuestos activistas que parecen pautar las discusiones en torno de la relación cuerpo, performance y ciudad, el performer como errante urbano y la performance como errancia urbana parecen anunciar la posibilidad de un afectivismo. En estos tiempos en que somos movilizados por el miedo, por el resentimiento y por la indiferencia que tonifican nuestra anestética corporal urbana, compartimos aquí una inquietud: ¿si la política puede ser entendida como el arte de afectar los cuerpos, uno de los desafíos políticos de nuestro tiempo no sería lanzarnos en la errancia imprescindible para la revitalización de nuestros afectos? (Safatle, 2013). Perder el sentido, para abrir los sentidos.

Referencias

- Agra, L. (2012, julho 2). *Performance e alteridade*. Texto inédito apresentado na IV Semana de Estudos Teatrais – Urdiduras da Performance, UNESP, São Paulo.
- Aquino, F.M., Azambuja, D., Medeiros, M. B. (2008). Composição Urbana (CU) e Ueb arte iterativa (UAI), práticas e teorias artísticas do Corpus Informáticos. In: Anais do 17º ANPAP (Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas) (pp. 1888-1897). Florianópolis/SC.
- Berenstein, P. (2012). *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA.
- Bourriaud, N. (2011). *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes.
- Colectivo Parabelo. (2010). *Animal Laborans*. Performance. São Paulo. https://www.youtube.com/watch?v=ThjUA3H_474 Acesso em 20/12/2014.
- Fabião, E. (2008). Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In Sala Preta, *Revista de Artes Cênicas*, 8, 235-246. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP.
- Fabião, E. (2011). Performance e precariedade. In Oliveira Junior, Antonio Wellington de (Org.). *A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea*. (pp. 63-85). Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.
- Foucault, M. (2012). *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal.
- Gagnebin, J. M. (2006). *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34.
- Gómez-Peña, G. (2005, jul.-dez.). En defensa del arte del performance. In: *Horizontes Antropológicos, Porto Alegre*, 24, año 11, 199-226.
- Greiner, C. (2010). *O corpo em Crise: Novas Pistas e o Curto Circuito das Representações*. Ed: Annablume. São Paulo.
- Greiner, C. (2013). Performance e o risco da inoperância do comum. In Teixeira, A. (Org.). *A cozinha performática*. São Paulo: Árvore da Terra.
- Marques, D. (2013). *Errar/Performar: performador como errante, performance como errância*. Pesquisa de Iniciação Científica pelo curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC/SP, subsidiada pela PIBIC-CEPE.
- Marx, K. (2011). *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo.
- Marx, K., Engels, F. (2007). *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)*. (Trad. Rubens Enderle, Nélío Schneider, Luciano C. Martorano). São Paulo: Boitempo.
- Pelbart, P. P. (2000). *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras.
- Prins, B., Meijer, I. C. (2002). Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. (2002, Janeiro). *Revista Estudos Feministas*, 10(1). Trad. Susana Bornéo Funck, Florianópolis: UFSC.
- Rolnik, S. (s.f.). *À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia*. Artigo disponível em: dev.nucleodesubjetividade.net/0.4/wpcontent/.../09/homemetica.pdf. Acesso em: 20 de dezembro de 2014.
- Safatle, V. (2014). Uma política dos afetos. *Folha*, artigo publicado em 07 de janeiro de 2014.
- Sandoval, R. (1999). *Mugre*. Performance. Colombia. Recuperado em 20/12/2014, de <https://www.youtube.com/watch?v=9T6hNe-ez6Y>
- Sennet, R. (2010). *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. (Trad. Marcos Aarão Reis). Rio de Janeiro: Record.